



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

21 | 2008

Performance(s)

---

# Ruse, système et opportunité

Victor A. Stoichiță

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1196>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2008

Pagination : 51-65

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Victor A. Stoichiță, « Ruse, système et opportunité », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1196>

---

Tous droits réservés

# Ruse, système et opportunité

VICTOR A. STOICHIȚĂ

## Musiciens brocanteurs

«Un *lăutar* doit savoir jouer de tout» (*lăutarul trebuie să știe să cânte de toate*). En Roumanie, cette phrase a valeur de maxime. On appelle *lăutari* ces musiciens professionnels qui animent les grandes cérémonies comme les mariages, les baptêmes et les enterrements, qui jouent le soir dans les restaurants ou passent souhaiter la bonne année en fanfare. La liste de leurs engagements possibles est ouverte : en principe, les *lăutari* sont disponibles pour n'importe quelle prestation, du moment que celle-ci est rémunérée. Dans cet article, je propose une description de la performance musicale à partir des notions de «ruse», de «malice» et d'«astuce», sous lesquelles les *lăutari* moldaves regroupent des manières de traiter les auditeurs aussi bien que les mélodies<sup>1</sup>.

Le répertoire d'un *lăutar* moyen (moyennement bon, moyennement âgé), est hétéroclite : les pièces paysannes y côtoient les valse et les tangos, les marches pompières et les succès des discothèques bucarestoises. Il faut que chacun y trouve son compte et, bien que les musiciens aient leurs petites préférences, tous affichent la même volonté d'éclectisme. Un bon *lăutar* tient donc quelque chose de l'ordre du bazar ou de la brocante musicale.

Lorsque les *lăutari* animent de grands événements comme les mariages ou les baptêmes, il est fréquent qu'on leur demande de jouer durant plusieurs

---

<sup>1</sup> Cet article s'appuie principalement sur le travail ethnographique que je mène depuis 2001 avec les habitants de Zece Prăjini, un petit village tsigane au centre de la région moldave. Les *lăutari* y sont proportionnellement très nombreux : sur les cinq cents habitants que compte le hameau, ils sont une soixantaine à se déplacer régulièrement pour animer des événements festifs, en Moldavie

et au delà. Les vues des Prăjiniens sur la musique leur sont plus ou moins particulières, mais elles ne relèvent en aucun cas de l'exception. En toile de fond de cet article se dessine donc la condition générale des musiciens professionnels dans les campagnes roumaines (je ne discuterai toutefois pas des conditions et limites de cette généralisation).

heures d'affilée. Ils ne jouent en principe que des « mélodies » (*melodii*) en bonne et due forme<sup>2</sup>. Un musicien peut toujours « improviser » (*a improviza*), jouer « ce qui lui passe par la tête » (*ce-i trece prin cap*) ou « lui tombe sous le doigt » (*ce-i cade la deget*), mais ces pratiques sont assimilées à des bricolages et dénotent l'incapacité ou le désintérêt pour la qualité musicale. La qualité découle du travail, de la maîtrise et de l'attention, et prend toujours la forme d'une *melodie*, ou bien d'une suite de *melodii*, enchaînées les unes aux autres. Elles n'ont pas toutes un nom, mais toutes pourraient en recevoir un (il suffit de demander) : dans le bazar-brocante des musiciens, les *melodii* sont, en principe, des articles identifiables. Ce principe permet notamment d'en commander l'exécution à l'unité durant une fête.

L'analogie s'arrête toutefois là. Car si les articles d'une échoppe se laissent aisément dénombrer, tel n'est pas le cas des *melodii*. « Combien de *melodii* connaissez-vous ? » est une question à laquelle les *lăutari* peinent à répondre. Personne ne la pose d'ailleurs dans la région, à l'exception, parfois, de journalistes ou d'anthropologues un peu naïfs (dans ce cas, les musiciens les plus rodés annoncent simplement un nombre au hasard). C'est que les *melodii* se font et se défont, au gré des fantaisies, modes, traits de génie, trous de mémoire et contraintes techniques, sans qu'il soit vraiment possible de savoir à quel moment une « variante » se détache de son « modèle », pour accéder au statut de « *melodie* » à part entière.

Les facteurs de variation ne sont pas tous de même nature. Certains sont prisés et recherchés. C'est le cas notamment des idées astucieuses que les musiciens qualifient de « ruses » (*șmecherii*) ou « malices » (*ciorăanii*), et qui rajoutent « du sel » (*sare*) à un jeu autrement « droit » (*drept*) et « fade » (*fără sare*). Nous en verrons bientôt des exemples. De l'autre côté, il y a les bricolages liés aux limites des instruments et à celles des instrumentistes. Remplacer une progression chromatique aux doigtés difficiles par un « équivalent » diatonique en est un exemple banal ; mais on peut aussi, sur le même principe, substituer à une partie dans une tonalité périlleuse une autre, plus commode, piochée dans une *melodie* différente ou calquée sur l'original. Ces variations ne sont évidemment pas des facteurs de qualité musicale, mais on les qualifie de la même manière : ce sont des « ruses » ou des « malices » (*ciorăanii, șmecherii*)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Le mot roumain *melodie* (pl. *melodii*) correspond à *dili* (pl. *dilea*) en langue tsigane. Tous deux pourraient être traduits en français par « mélodie ». Les *melodii* dont parlent les mélomanes moldaves se comportent toutefois d'une manière plus étrange que ce que le mot français évoque spontanément. Pour préserver leurs propriétés « vernaculaires », j'utiliserai les mots roumains (en italiques donc). Par ailleurs, les expressions citées au long de cet article le seront seulement en roumain, bien que la plupart aient aussi une variante en tsigane (les habitants de Zece Prăjini sont tous bilingues).

<sup>3</sup> Ces termes sont particulièrement répandus. Il y en a d'autres – comme ceux qu'on traduirait par « astuce », « sorcellerie », « technique », « bricolage », « escroquerie » ou « trouvaille » – qui peuvent être employés pour préciser une nuance ou pour le plaisir de la métaphore. Les noms *șmecherie* et *ciorănie* permettent de couvrir l'ensemble de ce champ sémantique ; le premier est plus proche de l'action technique, tandis que le second a une connotation morale plus marquée. J'ai étudié ailleurs ces concepts en détail (Stoichiță 2008).

Pour les connaisseurs, c'est bien la même aptitude qui est à l'origine des inventions brillantes et des colmatages de secours. Elle est aussi indispensable pour apprendre le métier de musicien que pour réussir professionnellement. Un *lăutar* joue dans toutes sortes de circonstances plus ou moins prévisibles. La ruse lui permet de tirer son épingle du jeu dans les plus défavorables d'entre elles, et d'accroître son profit ou sa renommée lorsque les conditions s'y prêtent.

La *șmecherie/ciorănie* des *lăutari* a pour caractéristique d'exploiter, de manière serrée, des opportunités fournies par le contexte. Ici, cette notion doit être comprise dans un sens élargi : il peut s'agir aussi bien des rapports entre les convives d'une fête que de la configuration d'une mélodie particulière ou de l'état des ressorts d'un saxophone. À chaque fois, la ruse se déploie à partir des circonstances et tend vers un résultat particulier (pousser à la danse, inciter les bakchich, se faire passer pour une vedette, calmer les mécontentements, etc.). Elle est ancrée dans les exceptions du présent, ce qui n'empêche pas certains *lăutari* d'être (toujours) plus rusés que les autres. Face à une notion de ce genre, il est impossible de tracer une démarcation nette entre la performance et les modèles qui, théoriquement, y président. Dans la pratique des *lăutari* rusés, la distinction entre improviser, composer et interpréter ne fait pas vraiment sens.

## Répertoire

Si l'on peut dire des *lăutari* qu'ils jouent un répertoire, l'identité de ses items ne se reflète qu'imparfaitement dans la manière dont on nomme ces derniers. Une même *melodie* peut avoir plusieurs noms et plusieurs noms peuvent désigner le même air. Les limites de ce qui est « le même air » ne sont d'ailleurs pas consensuelles : confrontés à plusieurs variantes, certains auditeurs entendront une même *melodie* là où d'autres en distingueront deux. Comme elles se ressemblent toutes plus ou moins, il n'est guère difficile d'argumenter, dans un sens comme dans l'autre.

Un nom typique pour une mélodie est « *hora lui Mitică* », où *hora* est un genre musical et Mitică un individu. Ce dernier s'avance parfois lui-même vers les musiciens en leur demandant simplement : « jouez-moi ma *horă* ». À eux de comprendre, ou de demander un complément d'information, qui sera alors probablement fredonné. En Roumanie, les Mitică se comptent par milliers, et chacun peut avoir sa « *hora lui Mitică* », qui sera connue ailleurs comme « *hora lui Jănică* » ou peut-être, si Jănică l'a entendue à Tarnița « *hora de la Tarnița* »... En dehors d'une dizaine de mélodies cérémonielles et d'une poignée d'autres airs connus sous des noms fixes, le langage ne dispose donc que de marqueurs éphémères pour pointer les entités du répertoire musical<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Pour plus de détails sur la façon dont les mélodies sont nommées, cf. Stoichiță (2006).

Le « grand public » n'a qu'un intérêt modéré pour les questions de ce genre. Dans leur grande majorité, ceux qui embauchent les musiciens attendent essentiellement de la musique qu'elle les fasse danser et accompagne leurs émotions de manière appropriée. De tels auditeurs ne sont pas toujours sensibles aux parentés structurelles. Ils peuvent par exemple accorder plus d'importance aux timbres ou à l'arrangement, et ne pas reconnaître spontanément les variantes jouées par des instruments différents. La plupart peinent aussi à suivre « la même *melodie* » lorsque la carrure (et donc le pas de danse) change. C'est pourtant du sens commun pour les musiciens : le même air peut être joué au violon ou en fanfare, en 4/4, en 6/8...

Les mélomanes attentifs décèlent ces transformations, ainsi que d'autres, plus radicales, comme le fait de changer le mode de la *melodie* (de majeur à mineur par exemple), ou encore de jongler avec les parties qui la composent (substituer un segment à un autre, en intercaler un nouveau, etc.). Pour ces connaisseurs, les « ruses » et « malices » par lesquelles les *lăutari* combinent les styles et adaptent les *melodii* peuvent faire l'objet de discussions interminables. Elles aboutissent à tisser un réseau de parentés serré, où l'identité et la différence théoriques des pièces se dissolvent en une similitude plus ou moins forte. Si les limites entre *melodii* existent par principe, elles s'évanouissent donc, en pratique, dès qu'on tente de les tracer avec précision.

## Faire et sortir

« Pour eux, ça n'avait pas d'importance qu'ils soient dans une tonalité ou une autre, parce qu'ils improvisaient, mais ils arrivaient toujours sur les cadences sur lesquelles tu les attendais... Tu ne reconnaissais pas l'ancienne mélodie, mais tu savais qu'elle était là. Les motifs existaient, cachés, et ça se terminait pareil. »

(Costică Lupu, violoniste roumain, au sujet des *lăutari* tsiganes, cité par Rădulescu 2004 : 170, ma traduction.)

Les *melodii* jouées par les *lăutari* sont loin d'être inertes. D'un été à l'autre (et en fait plus vite encore) la mode passe et les transforme. Amputées d'une partie, complétées d'un refrain, balancées entre divers ensembles instrumentaux, elles perdent leur identité en variantes plus ou moins répandues. Le basculement de ces variantes en *melodii* à part entière est progressif, et seule l'ubiquité permettrait d'en suivre les ramifications dans la myriade d'interactions sociales concrètes qui lui donnent corps. Ce qui est sûr est que des *melodii* « nouvelles » (*noi*) peuvent apparaître, sans que personne ne les « invente » (*învetează*) ni ne les « crée » (*crează*).

L'un des termes qui préserve le mieux cette ambiguïté (et il est fréquemment employé) est « sortir » (*a scoate*). « Sortir » une *melodie* peut être aussi bien



à gauche : Section harmonique d'une fanfare. Photo Fanny Logeay.

à droite : Formation amplifiée dans une fête de mariage. Photo Victor A. Stoichiță.

l'inventer que la populariser. On peut ainsi sortir une *horă* (genre binaire à 4/4) d'une *sârbă* (ternaire en 12/8), ou de deux *bătute* n'en faire qu'une seule. Les musiciens qui « sortent » des *melodii* expliquent que leur procédé de création est, en essence, une recombinaison de matériaux mélodiques préexistants.

« J'avais une bonne imagination, d'accord ? Moi, je les prenais et les travaillais à la maison. J'avais une mémoire fantastique, pour l'audition, pour retenir, d'accord ? Je n'oubliais jamais. Et si j'entendais un morceau, comme ça, plus laid, moi je le travaillais à la maison, et je l'embellissais. Regarde, là (il montre l'un de ses disques) j'ai des morceaux créés par moi, d'accord ? Personne ne les a faits, c'est moi qui les ai faits. Par exemple, j'entendais un air lent comme ça. Moi, j'en faisais une *sârba*, un *brâu*... je le faisais évoluer. Je gardais ce qu'il y avait de meilleur. De trois variantes, il m'en restait une (T. U., accordéoniste bucarestois, cité par Rădulescu 2004 : 80, ma traduction).

On parle aussi de « faire » (*a face*) une *melodie*. En principe, cela signifie plutôt la « jouer » que l'« inventer » ; mais entre les deux, la différence musicale n'est pas toujours flagrante. Lorsqu'un convive s'avance vers les *lăutari* pour leur demander « sa » *horă*, il emploie le verbe « faire », plus souvent que « jouer » (*a cânta*)<sup>5</sup> : « fais-moi telle mélodie ». Dans le passage cité ci-dessus, le « faire » de T.U. ne change pas de nature même s'il implique une manière différente de traiter les modèles préexistants. Clairement identifiés dans la demande des convives, ils sont en devenir entre les mains des musiciens. « Faire » n'est en aucun cas une métaphore ; il désigne une réalité banale, commune à tous les métiers artisanaux : pour qu'il y ait quelque chose, il faut le faire, et le refaire à chaque fois qu'il n'y en a plus. C'est ce que relevait déjà Brăiloiu (1973 : 137-147) :

<sup>5</sup> Il pourrait aussi employer le verbe « dire » (*a zice*) mais je laisse ici de côté cet usage, plus répandu en Transylvanie qu'en Moldavie.

« Sans l'aide d'un écrit, le créé ne saurait durer que par le consentement universel de ceux qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité de leurs goûts. [...] [L'œuvre] orale n'est pas une 'chose faite' mais une chose 'que l'on fait' et refait perpétuellement. »

On mesure ici l'écart avec la musique écrite, qui s'« interprète » dans la performance, mais ne s'y « fait » pas.

Le consentement universel et l'uniformité des goûts sont rares en pratique – Brăiloiu lui-même le savait fort bien. « Chacun joue dans son style » (*fiicare cântă în stilul lui*), commentent les musiciens, avec le même degré d'évidence que lorsqu'ils affirment qu'« un *lăutar* doit savoir jouer de tout ». Pour les connaisseurs, le répertoire des *lăutari* moldaves se dissout en styles régionaux, locaux, villageois et, en fin de compte, individuels. Oscillant entre reproduction et fabrication, la performance musicale est consubstantielle à cet ensemble. Entre les configurations sonores, concrètes et éphémères, auxquelles les musiciens donnent naissance à chaque fois qu'ils jouent, et les structures les plus stables et récurrentes de la musique locale, la transition est continue. Style, performance et répertoire apparaissent ainsi comme trois aspects inhérents à ce produit sonore et idéal que les *lăutari* proposent à la vente.

Ce qui le rend attachant, et incite les auditeurs à en redemander, est d'une autre nature. Nul n'ignore que certaines circonstances peuvent associer une émotion à une *melodie*, ou amplifier celle qu'on y décèle déjà. De manière plus ou moins arbitraire, tel air fait penser tel individu à la perte d'un être cher, tel autre ravive en lui l'allégresse d'un événement heureux, tel le rend mélancolique, ou l'incite à boire ou à profiter de l'instant présent<sup>6</sup>. Aux côtés des *melodii* personnelles, certains villages ont eux-mêmes « leur » *sârbă* ou « leur » *horă*, qui font bondir les convives sur l'aire de danse ou réveillent leur fierté, les incitant au bakchich. Les *lăutari* s'efforcent de tenir mentalement à jour le catalogue de ces associations. Mais plus ils se déplacent dans des villages différents ou éloignés, moins ils ont de chances d'y parvenir.

Ces *melodii* peuvent toutes être des « leviers » émotionnels particulièrement efficaces. Le simple fait de les exécuter (quelle qu'en soit la manière) peut en déclencher les effets. Pour animer une nuit de fête, elles sont cependant insuffisantes. Les *lăutari* doivent jouer de nombreux autres airs, qu'on pourrait qualifier d'« impersonnels » en ce qu'ils ne font pas appel à des associations de cette sorte. Aux dires des musiciens, ce qui rend ces *melodii* attachantes, et en un sens convaincantes, est alors la ruse. Une performance concrète en fournira des exemples.

---

<sup>6</sup> Ces associations sont analysées finement par Bonini-Baraldi (2008) dans les veillées funéraires des *Roma* de Transylvanie.

## De quoi les mélodies sont-elles faites ?

### Les matériaux

Mirabela et Marian se marièrent le 8 août 2003 à l'église de Zece Prăjini. Comme de coutume, un grand banquet eut lieu le soir. L'ensemble instrumental embauché pour l'occasion comprenait un saxophone amplifié, un synthétiseur et une batterie. Il était environ une heure du matin lorsque l'un des invités, Costică Panțiru, emprunta le saxophone pour faire un « programme » (*program*): une suite de *sârbe*, une suite de *hore*, puis une suite de *bătute*. Au sein de chacune de ces suites, l'ordre des *melodii* est libre. J'analyserai ici l'une des *hore* qu'il joua.

Cet air fait partie de la vaste majorité des *melodii* qu'on joue sans vraiment les nommer. N'importe qui, à Zece Prăjini pourrait y remédier : ce pourrait être *Hora lui Costică*, qui la joue, *Hora lui Marian*, dont c'était le mariage, *Hora de la Zece Prăjini*, où nous étions, *Hora lui Tărăță*, si l'on trouve qu'elle ressemble à l'un des morceaux de cet autre saxophoniste virtuose. Elle est ici transcrite (fig. 1 à la page suivante), d'une manière qui tente d'être suffisamment fine pour relever les variations de détail portant sur une ou deux hauteurs isolées. La transcription reste évidemment imparfaite, mais Costică l'accepta lorsqu'il l'entendit jouée par le synthétiseur du logiciel de notation. Elle reflète donc une performance au moins « possible ». Le lecteur lui préférera peut-être l'enregistrement original (sur lequel porta la discussion relatée ci-après)<sup>7</sup>.

La *melodie* occupe tantôt 32 (8x4), tantôt 24 (6x4) mesures (fig. 2) De façon générale, Costică met un point d'honneur à « ne jamais jouer deux fois la même chose » (*a nu cânta de două ori la fel*). La variété est une traduction de la « malice » (*ciorănie*), et Costică tenait à s'affirmer comme un musicien « malin », particulièrement dans cette performance, que suivaient attentivement quelques-uns de ses confrères, conviés eux aussi au mariage. En réécoutant l'enregistrement, il m'indiqua plusieurs passages où il estimait avoir fait preuve de *ciorănie*. Ils sont reportés sur la transcription « synoptique » en fig. 3<sup>8</sup>.

...	A(1)(2)	→	B(1)(2)	→	C <sub>1</sub> (1)(2)	→	C <sub>2</sub> (1)(2)
→	A(3)(4)	→	B(3)(4)	→			C <sub>2</sub> (3)(4) ...

Fig. 2. Résumé synthétique de la *horă* jouée par Costică.

<sup>7</sup> Cet enregistrement peut être écouté sur le site <[www.svictor.net/cahiers21.html](http://www.svictor.net/cahiers21.html)>.

<sup>8</sup> La première occurrence de chaque partie est transcrite en intégralité. En dessous, n'apparaissent que les portions sur lesquelles les occurrences suivantes divergent par rapport à

la première. La transcription « synoptique » traditionnelle ferait figurer chaque partie dans une colonne séparée. Ici, le format du papier rendait cette présentation difficile, et elle ne semblait pas indispensable pour assurer la compréhension.



The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves, organized into four groups of three staves each, labeled A, B, and C, with sub-labels (1) and (2) for first and second endings.

- Staff 1 (A (1))**: First ending of section A.
- Staff 2 (A (2))**: Second ending of section A, marked with *\*1* at the end.
- Staff 3 (B (1))**: First ending of section B.
- Staff 4 (B (2))**: Second ending of section B, marked with *\*2* above the staff.
- Staff 5 (C<sub>1</sub> (1))**: First ending of section C<sub>1</sub>.
- Staff 6 (C<sub>1</sub> (2))**: Second ending of section C<sub>1</sub>, marked with *\*3* above the staff.
- Staff 7 (C<sub>2</sub> (1))**: First ending of section C<sub>2</sub>, marked with *\*4* above the staff.
- Staff 8 (C<sub>2</sub> (2))**: Second ending of section C<sub>2</sub>.
- Staff 9 (A (3))**: First ending of section A.
- Staff 10 (A (4))**: Second ending of section A.
- Staff 11 (B (3))**: First ending of section B.
- Staff 12 (B (4))**: Second ending of section B, marked with *\*5* above the staff.

Sections C<sub>1</sub> and C<sub>2</sub> are further divided into sub-sections (1) and (2). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with some measures containing triplets or other complex rhythms.

Fig. 1. *Horă par Costică* (cf. aussi fig. 3).

The image shows a musical score for saxophone, divided into four main sections: A, B, C1, and C2. Each section consists of multiple staves of music. Section A has 4 staves, B has 4 staves, C1 has 2 staves, and C2 has 4 staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are asterisks and numbers indicating specific measures or phrases: \*1, \*2, \*3, \*4, and \*5.

Fig. 3. *Horă* par Costică (au saxophone), jouée lors d'un mariage à Zece Prăjini. Les repères correspondent à des commentaires de Costică, lorsque nous écoutâmes ensemble l'enregistrement :

\*1: Tu vois, je n'ai rien laissé [fredonne]. *Ciorănie!*

\*2: Tu vois, là il faut de la syncope, des *șmecherii*... *ciorăneli!*...

\*3: Tu vois [fredonne]: j'ai fait une sorte de liaison, comme ça, entre elles. J'ai fait une sorte de cercle.

\*4: *Altă ciorănie!* («une autre *ciorănie!*»)

\*5: *Altă ciorănie!* («une autre *ciorănie!*»)

Il y a bien des récurrences, qui apparaissent dès la première écoute. Les plus importantes sont confirmées par Costică lui-même : la *melodie* est répétée une fois, elle comporte trois parties (A, B, C, avec un doute sur l'identité de C<sub>1</sub> et C<sub>2</sub>), il est possible d'identifier, dans chacune, des modules, eux aussi répétés. Mais il est aussi évident que la répétition n'est que rarement parfaite.

La variabilité de la *melodie* ne semble pas cantonnée à des portions d'énoncé prévisibles. Elle porte tantôt sur une hauteur, tantôt sur quelques mesures, tantôt sur une cadence... Rien n'indique que la fantaisie de Costică se démarque par rapport à un modèle abstrait préexistant. Le musicien a certainement un parcours en tête lorsqu'il joue, mais il n'est pas certain que celui-ci soit important pour comprendre la manière dont se déploie son imagination. Elle pourrait aussi s'accrocher, de façon plus pragmatique, à ce qui vient d'être joué ou le sera dans un instant.

Les passages qu'il relève dans son propre jeu montrent en tout cas qu'en entendant l'enregistrement, il focalise son écoute à des échelles changeantes. Les portions marquées \*1, \*3 et \*5 sont clairement des liaisons. Lorsqu'il n'y a pas de *ciorănie*, le flot mélodique est coupé, à ces endroits, par des soupirs. La taille des segments ainsi reliés paraît variable. Elle est peut-être de quatre mesures dans les cas \*1 et \*5, situés respectivement entre A(1) et A(2), et B(3) et B(4). Mais lorsque Costică commente la tournure marquée \*3, en disant « tu vois [fredonne], j'ai fait une sorte de liaison, comme ça, entre elles ; j'ai fait une sorte de cercle », ces « elles » pourraient être les mesures immédiatement adjacentes, ou bien s'étendre sur deux mesures de part et d'autre.

Pour apprécier l'opération, il n'est pas nécessaire de trancher cette question. Les segments vraiment importants sont ici les transitions elles-mêmes. On pourrait presque les isoler du reste, comme le fait Costică lorsqu'il fredonne, dans son commentaire, les portions marquées \*1 et \*3. Ainsi entendus, ces bouts de performance sont des motifs à part entière. D'un autre côté, lorsqu'une liaison presque similaire à \*1 se présente un peu plus loin (passage marqué \*5), Costică ne semble pas faire le rapprochement. Le principe est pourtant le même, les doigtés presque identiques, cela reste une *ciorănie* remarquable ; mais rien n'indique que, dans ce contexte, ce soit la même « chose ». De manière similaire, Costică isole la *ciorănie* \*4, mais ne dit rien des tournures qui pourtant lui ressemblent dans les troisièmes mesures de B. Plus que la forme, c'est le fait de tirer parti des circonstances (ici, du contexte mélodique) qui fonde la malice.

Les performances des *lăutari* moldaves sont souvent fortement structurées, par des articulations claires et nombreuses. Celles-ci ne sont en revanche pas toujours hiérarchisées, et les auditeurs jouissent d'une certaine liberté dans la manière de focaliser leur attention. Un bon musicien peut, comme le fait Costică, leur suggérer des niveaux et des schémas d'analyse différents, en marquant ou en gommant certaines articulations.

Il faut peut-être souligner que l'imagination musicale dont les *lăutari* font preuve en jouant s'enracine elle aussi dans cette souplesse de l'écoute. Leurs commentaires pourraient laisser croire que la ruse est essentiellement affaire de combinatoire. Beaucoup insistent sur le fait que les meilleures idées sont celles qui viennent des autres, et il est d'ailleurs proverbial que pour apprendre le métier, il faut le « voler ». Mais c'est précisément la ruse qui permet de repérer les bonnes idées dans un contexte et de les fondre à nouveau dans un autre. Aucun « stock » de motifs n'est transmis dans l'apprentissage. Si combinaison il y a, ses matériaux sont constitués dans l'écoute, par une manière plus ou moins astucieuse de découper et d'analyser les *melodii* entendues.

### *La persuasion*

« Moi, tout ce que je joue est une *ciorănie*. Tout est volé, tantôt à Untel, tantôt à Untel. *Ciorănie*, ça veut dire que tu écoutes quelqu'un d'autre et tu lui voles des *șmecherii*, tu essayes de le copier. Pour moi, toute la musique c'est ça. Parce que sinon, inventer moi-même [litt: y mettre de ma tête]... bon, il m'arrive d'avoir des idées moi aussi, quelque chose que je n'ai pas entendu chez d'autres. Ça, c'est ma fantaisie à moi. Mais m'appuyer sur ça pour jouer, non. Tu t'appuies sur ce que tu entends chez les autres. Tu prends chez l'un, tu prends chez l'autre, tu y mets un peu du tien... C'est ça, *ciorănia* » (Didic, saxophoniste, 25 ans).

L'opération décrite par Didic est aisée à comprendre (copier, combiner...), mais l'objet du vol est plus difficile à conceptualiser. *Ciorănie* (« malice ») et *șmecherie* (« ruse ») peuvent désigner une aptitude d'ordre technique, une attitude par rapport à l'objet de l'action, ou bien des portions concrètes de l'action elle-même. « Voler des *șmecherii* » n'est pas tout à fait voler « du texte », mais plutôt reprendre un procédé de fabrication et, plus précisément, de persuasion. Ce qu'on appelle *șmecherie* ou *ciorănie* s'assimile moins à un motif qu'à une figure de rhétorique<sup>9</sup>.

Nombre de *ciorănii* n'ont pas de limites bien définies. Dans la *horă* de Costică, le saupoudrage de « syncopes » au début de la troisième partie (portion \*2 sur la transcription) en est un exemple. En fait, il est courant qu'après deux parties relativement linéaires et « carrées », la troisième intensifie momentanément le rythme. Elle porte un nom particulier (*riturnelă*) et s'avère particulièrement malléable. Costică respecte donc ici un principe général qui, sans être vraiment contraignant est connu pour être efficace. Cela ne l'empêche pas de pointer la portion \*2 comme un exemple de *șmecherie*, probablement parce qu'il s'agit d'une

<sup>9</sup> Je dois l'idée du rapprochement avec l'analyse rhétorique à Mallet (2002) et Lortat-Jacob (communication personnelle).



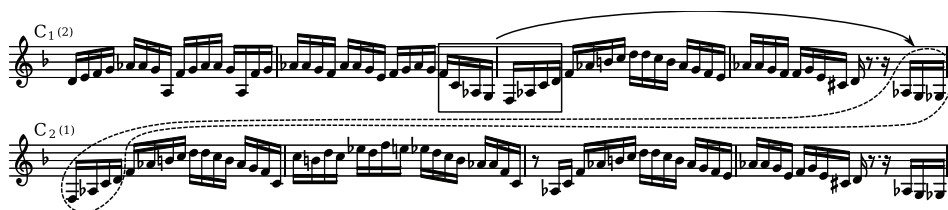
Fig. 4. Formule terminale

idée passagère, directement ancrée dans le contexte. Elle est fondée sur un détail qui, jusque-là, se remarquait à peine : dans les parties A et B, chaque section de quatre mesures se termine par une même formule, entamée le plus souvent sur le *la b* (fig. 4).  $C_1$  peut donc être perçu comme un développement ramifié à partir de cette formule terminale.

La rhétorique réserve le joli nom d'anadiplose à la reprise, en tête d'une proposition, du dernier mot de celle qui la précède. Si la répétition n'est pas immédiate, mais que la seconde proposition crée un effet de surprise en développant un ou plusieurs termes de la première, ce sera plutôt une épanode. Le dictionnaire de Littré donne pour exemple d'anadiplose : « Et les princes et les peuples gémissaient en vain ; en vain Monsieur, en vain le roi lui-même tenait Madame serrée par de si étroits embrassements, etc. » (extrait de l'oraison funèbre de la duchesse d'Orléans, par Bossuet). Quant à l'épanode, elle pourrait être illustrée par cet extrait d'un discours de Robespierre<sup>10</sup> : « Cette grande pureté des bases de la révolution française, la sublimité même de son objet, est précisément ce qui fait notre force et notre faiblesse ; notre force, parce qu'elle nous donne l'ascendant de la Vérité sur l'imposture, et les droits de l'intérêt public sur les intérêts privés ; notre faiblesse, parce qu'elle rallie contre nous tous les hommes vicieux, tous ceux qui dans leurs cœurs méditaient de dépouiller le Peuple [...] ».

L'arrivée des « syncopes » de  $C_1$  n'est pas sans rappeler l'une ou l'autre de ces figures (inutile de choisir laquelle). Le *la b*, qui n'était jusque là qu'une hauteur parmi d'autres, devient l'enjeu central : une forme d'obstacle contre lequel Costică fait buter ses *staccati*, avant de prendre son élan pour le franchir à la troisième mesure et clore par la même cadence, à la quatrième. Quelques secondes plus tard, l'arrivée de  $C_2$  use d'un procédé similaire. Ce sont alors les deux dernières mesures de  $C_1$  qui sont reprises pour être développées, et Costică les introduit par le même « cercle » que celui qu'il relevait au milieu de  $C_1(2)$  (fig. 5).

Il n'est pas possible de savoir si Costică prépare délibérément  $C_2$  à la fin de  $C_1$  – auquel cas,  $C_2$  est prévu d'avance – ou si, une fois  $C_1$  joué, l'idée lui vient

Fig. 5. Extrait de la *horă* par Costică.

<sup>10</sup> Je reprends l'exemple donné par le glossaire du site <[www.espacefrancais.com/glossaire/](http://www.espacefrancais.com/glossaire/)>.

d'en reprendre un morceau pour en faire  $C_2$  (auquel cas ce dernier est construit sur l'instant). D'ailleurs, il n'est même pas certain que  $C_1$  et  $C_2$  soient des entités distinctes. La ruse est liée à l'opportunité, mais créer l'opportunité peut aussi bien faire partie de la ruse. Le principe reste constant quel que soit le moment de la variation, brouillant la distinction théorique entre matériaux et procédés.

### Une technologie d'enchantement

Après avoir relevé la *ciorănie* dans la seconde mesure de  $C_2(1)$ , Costică poursuit : « Tu vois que je ne joue pas toujours pareil. Une fois je fais comme ça, une autre fois comme ça : c'est ma liberté à moi... de discuter avec mon saxophone ». D'un musicien virtuose, il est aussi fréquent de dire qu'il s'« amuse » (*se joacă*) ou « vole dans les airs » (*zboară*). Comment interpréter ce sentiment de liberté ? Costică n'est pourtant pas naïf. Il n'ignore rien de ce qu'on appellerait les règles du bon goût, les modèles mélodiques, le système tonal, ni les autres conventions sociales et esthétiques qui, en théorie, encadrent sa liberté. Mais il n'y voit ni règles, ni modèles ni, à proprement parler, de conventions. Rien ne permet d'affirmer que c'est parce qu'il les aurait « assimilées » ou « intériorisées ». Il peut aussi bien n'y avoir jamais vu des contraintes, mais seulement, d'emblée, des possibilités techniques : des outils cristallisés au fil des siècles, qui lui donnent, ici et maintenant, la possibilité de faire danser ceux qui l'écoutent.

Les études sur l'improvisation mettent fréquemment en avant la notion de modèle (Lortat-Jacob 1987, 2007) ou de « point de départ » (Nettl 1998). Dans cette veine d'analyse, l'objectif est de comprendre ce qui préexiste à l'improvisation et la structure. Les résultats d'une telle entreprise ne manquent pas d'intérêt, mais il est au moins paradoxal – et en fait, quelque peu illusoire – d'espérer comprendre de cette manière un procédé créatif. Ce qu'on comprend ainsi est précisément ce qui, dans le jeu des musiciens, n'est pas improvisé. Devant un mode de performance caractérisé par l'invention dans l'instant, par la différence et l'unicité, les ethnomusicologues semblent se concentrer sur ce qui précède la performance, sur le semblable et le répété. Il y a peut-être là une part de commodité. C'est en tout cas le genre d'analyse qui peut se développer à partir d'enregistrements, et ne faire intervenir les musiciens que pour « valider » les résultats. Il y a peut-être aussi une difficulté à penser la tradition autrement que comme un ensemble de déterminations coercitives. Mais il est aussi difficile de saisir de cette manière la fantaisie musicale, que de décrire le génie d'un Flaubert à partir des règles grammaticales du français.

Il n'est pas faux de dire que les *lăutari* jouent en combinant des motifs, en respectant des règles de tonalité et en s'appuyant sur des modèles mélodiques préexistants, qu'ils adaptent et varient durant la performance. Mais cette

description, qui convient à tous les *lăutari* et toutes les performances, ne permet pas de rendre compte du sentiment de singularité qui entoure certains musiciens – plus que d'autres – et parcourt certaines fêtes particulièrement réussies. Elle ne correspond pas non plus à ce que les musiciens entendent faire à leurs auditeurs, ni à ce que les auditeurs espèrent qu'on leur fasse.

Dans une fête moldave, les *lăutari* ne sont pas engagés pour «communiquer» mais pour «agir». Eux-mêmes présentent volontiers leur métier comme un artisanat. À ce niveau, le talent et le plaisir ne comptent pas : l'efficacité n'engage qu'une connaissance (plus ou moins développée) et une assiduité (plus ou moins forte). La bonne musique n'est donc pas nécessairement le reflet d'un état intérieur, et ce n'est pas à la «sincérité» du jeu que les auditeurs relient les effets qu'ils ressentent.

Les musiciens peuvent décrire les techniques qu'ils emploient pour impressionner, faire danser ou susciter un bakchich. Certaines ont à voir avec la manière de se présenter, de parler avec les convives, tandis que d'autres se déploient uniquement en musique. Certaines sont convenues, connues de longue date, d'autres sont des innovations récentes et plus ou moins individuelles. En général, ces dernières sont aussi plus efficaces.

Dans une interaction de cette sorte, la musique est moins un système ou un ensemble de règles qu'une «technologie d'enchantement». Sous ce terme, (Gell 1988 : 6-9) regroupait «l'ensemble des stratégies techniques – en particulier l'art, la musique, les danses, la rhétorique, les dons, etc. – que les êtres humains emploient pour s'assurer que l'on accepte et approuve leurs intentions et projets» (ma traduction ; voir aussi Gell 1992). À Zece Prăjini, les *melodii* sont susceptibles de «progresser» (*a progresa*) et d'«évoluer» (*a evolua*), car ce sont des moyens d'action, et les auditeurs comme les musiciens en attendent des résultats. Entre autres qualités, elles doivent être persuasives, pour se glisser «sous la peau des gens» (*sub pielea omului*) et les toucher «au cœur» (*la inimă*).

L'analyse a montré comment un musicien particulier décortiquait ses propres procédés de persuasion. De façon générale, les *ciorăanii* ne sont pas toujours consensuelles. Leur identification ne l'est pas plus que celle des *melodii*, et les musiciens les objectivent rarement comme des éléments isolables de leur contexte. Un relevé comme celui de la fig. 3 ne peut donc être le début d'un inventaire des figures de style (c'est là une limite du rapprochement avec la rhétorique). Il témoigne en revanche d'une tentative de localiser, dans une forme sonore concrète, les dispositifs qui la rendent attachante. Enracinés dans la circonstance, ceux-ci ne le sont pas nécessairement dans l'instant. Ils se greffent toujours sur des opportunités apparues, un jour, au cours d'une performance (peut-être celle-ci, peut-être une autre). Par «performance», il faut alors entendre, non seulement ce qui est joué sur les instruments, devant les auditeurs, mais également tous les fredonnements, les imaginations et les remémorations musicales silencieuses.

## Références

- BONINI BARALDI Filippo  
 2008 «L'expérience de la musique instrumentale dans les veillées funéraires des Tsiganes de Transylvanie», in *Frontières*. Montréal: Université du Québec à Montréal: 67-70.  
 <<http://www.frontieres.uqam.ca>>
- BRĂILOIU Constantin  
 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève: Minkoff Reprint [Chap. «Réflexions sur la création musicale collective», initialement publié dans *Diogenes*, n° 25, Paris: Gallimard, 1959].
- GELL Alfred  
 1988 «Technology and Magic». *Anthropology Today* 4(2): 6-9.  
 1992 «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology». In J. Coote, A. Shelton, dir.: *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press: 40-63.
- LORTAT-JACOB Bernard  
 1987 «Improvisation: le modèle et ses réalisations». In Bernard Lortat-Jacob, dir.: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris: SELAF: 45-59.  
 2007 «Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale», in Jean-Jacques Nattiez, dir.: *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, t. 5: L'unité de la musique. Paris: Actes Sud / Cité de la Musique: 669-689.
- MALLET Julien  
 2002 *Liens sociaux et rapports ville/campagne: Le tsapiky, jeune musique de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)*. Thèse de doctorat, Paris X Nanterre, sous la direction de Hugo Zemp.
- NETTL Bruno  
 1998 «Introduction: an Art Neglected in Scholarship», in Bruno Nettl, dir.: *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press: 1-26.
- RĂDULESCU Speranța  
 2004 *Taișasuri despre muzica țigănească [Chats about Gypsy music]*. Bucarest: Paideia (comporte un résumé en anglais).
- STOICHIȚĂ Victor A.  
 2006 *L'art de la feinte. Musique et malice dans un village tzigane de Roumanie*. Thèse de doctorat, Université Paris-X Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob.  
 2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tzigane de Roumanie*. Collection Hommes et Musiques. Nanterre: Société d'ethnologie.  
 2009 s.p. «Constantin Brăiloiu et la création musicale collective», in Laurent Aubert, dir.: *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*. Gollion / Paris: InFolio.

RÉSUMÉ. Les musiciens professionnels de Roumanie portent un soin particulier à rendre leur jeu attachant, pénétrant et convaincant. Dans leurs commentaires, il est rare qu'ils attribuent cette efficacité à des règles, des systèmes ou des modèles mélodiques. D'après eux, les valeurs centrales pour la comprendre sont la ruse, la malice, l'adaptation et l'astuce. Liées à une conception interactionniste des performances musicales, ces notions invitent à reconsidérer le statut de la musique en général. Plus qu'un ensemble de principes abstraits, que les musiciens réaliseraient de manière sonore, elle apparaît comme une «technologie d'enchantement»: un ensemble de dispositifs permettant d'agir sur les émotions humaines.